INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

La *interpretación global del texto fotográfico*, de carácter fundamentalmente subjetiva, como hemos visto, contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.; cómo se construye la aspectualización y focalización del texto fotográfico, a través del examen de la articulación del punto de vista y los modos de representación del espacio y el tiempo; qué tipos de relaciones y oposiciones intertextuales (relaciones con otros textos audiovisuales) se pueden reconocer, así como una valoración crítica de la imagen (cuando proceda).

En este nivel de interpretación general es recomendable seguir el llamado **"principio de parsimonia"**, que consiste en la elección de la hipótesis interpretativa más sencilla entre las múltiples que puedan surgir, como proclaman algunos filósofos de la ciencia como Cohen o Nagel. Se dice que "una hipótesis es más sencilla que otra si el número de tipos de elementos independientes es menor en la primera que en la segunda" (Arnheim, 1979, p. 75). Se trata de ofrecer una lectura crítica de la imagen desde una visión de totalidad, para lo cual habrá de hacerse una síntesis de los aspectos tratados más relevantes, aunque bajo una o varias perspectivas que relacionen las diferentes hipótesis enunciadas durante el análisis. Para ello, vamos a exponer muy brevemente algunos conceptos que pueden surgir a lo largo de los análisis de las imágenes fotográficas.

El primero se refiere a los conceptos de ambigüedad y autorreferencialidad, como definitorios del texto artístico, como han sido expuesto por Umberto Eco[20]. La *ambigüedad* se refiere al grado de abertura de las significaciones del texto estudiado, por oposición a la univocidad de una lectura. La *autorreferencialidad* remitiría a la capacidad de la obra de arte para suscitar una reflexión sobre la propia naturaleza de la texto artístico, en nuestro caso, de la imagen fotográfica. Algunos estudiosos emplean la expresión "mise en abîme" para referirse a la presencia, en la propia imagen, de elementos que remiten a la propia naturaleza representacional del texto visual. También puede utilizarse el término *metadiscursividad*.
El estudio del espacio, tiempo y acciones de la representación, así como de la articulación del punto de vista, son los ítems del análisis en los cuales se habrá detectado la presencia de estos rasgos estructurales que apuntan hacia la "poética de la obra abierta".

También hemos hecho referencia a la posibilidad de reconocer algunas prácticas significantes como encuadrables en las categorías *representación clásica* versus *representación barroca*, como fueron definidas por Wölfflin[21]. Santos Zunzunegui (1988, pp. 170-172) las aplica, de forma pertinente, al análisis de la fotografia de paisaje. La concepción clásica de la representación fotográfica consistiría en la existencia de una visión parcelada del mundo (puntualidad, fragmentariedad); presentación de la organización del mundo en planos diferenciados; simetría como peso estructural; claridad absoluta (legibilidad de espacio, tiempo y acción); y temporalidad discontinua (instantaneidad). La concepción barroca de una representación fotográfica consistiría, por el contrario, en la existencia de una visión encadenada, entrelazada del mundo; preeminencia de la profundidad en la representación; dominio de las formas atectónicas (con continuidad más allá del fuera de campo fotográfico); prevalencia de la idea de unidad absoluta; claridad relativa (Wölfflin decía que "la revolución del barroco es la que permite por primera vez a la luz extenderse por el paisaje en manchas libres"); y duratividad temporal (continuidad, atemporalidad). Siguiendo la exposición de Zunzunegui, las imágenes llamadas "barrocas" actualizan "programas narrativos que podríamos denominar de *mantenimiento de estado* (la naturaleza como Edén), mientras que las clásicas lo hacen con *programas de transformación* (la anexión del territorio; la destrucción del estado primigenio)" al referirse a los casos de estudios de fotografías de paisaje (p. 172).

En algunos análisis fotográficos se puede encontrar la utilización del término *manierismo* para describir determinados modos de representar. Se trata, como afirma Hauser[22], de un concepto complejo en el que

[20] ECO, Umberto (1979): *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, (1ª Edición: 1962); ECO, Umberto (1970): *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
[21] WÖLFFLIN, Wölfflin (1985): *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe (original, 1915). Citado por Zunzunegui (1988).
[22] HAUSER, A. (1974). Origen de la literatura y el arte modernos I. El manierismo, crisis del Renacimiento. Madrid: Guadarrama.

prevalece una tensión entre elementos estilísticos antitéticos. Históricamente, el manierismo es un estilo pictórico que surge a finales del Renacimiento, en el que se manifiesta el artificio, la forma, *la manera*, como síntomas de una expresión intelectualizada y deformada que oculta, en el fondo, un profundo drama (emotivo también) de desencuentro y problematización con lo externo y lo interno. Algunos textos fotográficos podrían ser descritos, pues, como manieristas.

Omar Calabrese[23] ha empleado el término *neobarroco* para referirse a la fractura de la estabilidad del orden clásico, presente en numerosas manifestaciones artísticas en la postmodernidad. El cánon clásico se vería perturbado por "categorizaciones de juicios que *excitan* vigorosamente el ordenamiento del sistema, lo desestabilizan por todos lados y lo someten a turbulencias y fluctuaciones" (p. 45). Entre los rasgos que caracterizan la representación neobarroca podemos destacar: la estética de la repetición y de la variación (respecto a la idea de orden, originalidad e irrepetibilidad de la estética idealista y de las vanguardias); la puesta en crisis del concepto de *totalidad*, es decir, la importancia del detalle o fragmento; la revalorización de la idea de desorden y caos, tan habitual en la cultura contemporánea (la belleza fractal, la estética de lo monstruoso o la idea de la recepción accidentada por influencia del zapping en el consumo televisivo); la importancia de la imprecisión, lo incompleto y errático en la recepción estética; el predominio de lo laberíntico como síntoma del gusto por el enigma, lo que se oculta, o el peso de la lectura no líneal de los textos artísticos; finalmente, la perversión que encierra una lectura fragmentaria y distorsionada del texto. La utilización de la cita o el pastiche en la producción artística pueden alcanzar grados muy altos, como *En nombre de la rosa*, novela de Umberto Eco que está construida a base de citas de Adorno, Wittgenstein, Santo Tomás, Conan Doyle, etc., lo que para Calabrese es un *operar neobarroco*. Algunos de estos rasgos pueden ser identificados igualmente en textos fotográficos que se relacionan con la actual sensibilidad postmoderna, muy ligada a la idea de neobarroco.

A propósito de la *postmodernidad*, Umberto Eco[24] ha señalado que "no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio postmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo". Y añade poco después: "Pero llega un momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo: con ironía, con ingenuidad" (p. 72).

No queremos finalizar la exposición de nuestra metodología de análisis, sin olvidar que el *placer visual* es un factor clave en la recepción de las imágenes. Cabría añadir que la propia actividad analítica no está exenta de placer, ya que entender (o creer entender) el sentido oculto (o sentidos ocultos) en el mensaje fotográfico es una actividad que también proporciona placer. Un sentimiento placentero que parece estar causado por el hecho de que se ha alcanzado el éxito de la empresa analítica.
Coincidimos con Roche cuando señala que, a la hora de analizar una fotografía, "la pregunta sin duda ya no es «¿qué nos plantea una foto?» ni «¿qué es lo que puede hacer un filósofo con una foto?»... sino más bien «¿con qué puede tener algo que ver una fotografía, una vez sacada?»"[25] (p. 73). Una pregunta que hemos tratado de responder, lo mejor que hemos podido, con la propuesta de la presente metodología de análisis de la imagen fotográfica

Modelo de análisis diseñado y elaborado por:
Dr. Javier Marzal Felici
(Coordinador del Grupo de Investigación ITACA-UJI)

[23] CALABRESE, Omar (1989): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
[24] ECO, Umberto (1985): *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Barcelon:, Lumen.
[25] Denis ROCHE: *La disparition del lucioles. Réfléxions sur l'acte photographique*. Paris: Edicions de l'Etoile, 1982, p. 12.